

¿QUIEN TEMA A LA “FEMME FATALE”?
Génesis y desarrollo del mito en el siglo XIX

“La mujer fatal es la que se ve una vez y se recuerda siempre. Esas mujeres son desastres de los cuales quedan siempre vestigios en el cuerpo y en el alma. Hay hombres que se matan por ellas; otros que se extravían...”

(R. del Valle Inclán, *La cara de Dios*, 1900.)

Cuando Frank Wedekind dio vida al personaje de Lulú en los años finiseculares del diecinueve, el tema de la mujer fatal, hacia ya más de tres décadas que era una presencia frecuente en la literatura, tanto en prosa como en verso, y también en las obras de muchos pintores. Esta figura, destructiva y fascinante, tuvo durante una época tal protagonismo en el imaginario erótico masculino, fue tan divulgada, que incluso el término llegó a aparecer en varios diccionarios, como en el Unabridged Oxford English Dictionary, quien recogía esta definición en su forma francesa, es decir *femme fatale*. Frank Wedekind, por lo tanto, como muchos creadores del periodo, recurría y se hacía eco de aquel icono letal que invadía diversos ámbitos del arte y de las letras. Su Lulú, aquella fuerza de la naturaleza, hermosa y salvaje, era un paradigma del poder destructivo de la sexualidad femenina que tantos hombres temían y en la que se perdían.

¿En que momento del siglo diecinueve reapareció con tanta fuerza este mito? Y recorro al término reaparecer porque la mujer y el hombre fatal han existido siempre. Fatal, no sólo entendido como lo determinado por el hado o destino, sino en sus otras acepciones, más comunes, de algo o alguien que trae la desgracia e incluso la muerte. El escritor irlandés G. B. Shaw, quien utilizaba en su correspondencia el término *femme fatale*, incidió en el concepto, al señalar en el prefacio de su novela *Hombre y Superhombre*, que el Don Juan byroniano había devenido una mujer fatal, una “Doña Juana” que quería subvertir el buen orden burgués. Pues bien, el resurgir de este mito, aunque con las características singulares que se expondrán a continuación, tiene lugar aproximadamente alrededor de la década de 1860, especialmente en Inglaterra y muy a continuación, en Francia y Bélgica, países a los que pronto iban a unirse en la recreación de esta iconografía, otros más de la Europa septentrional.

Las circunstancias que originaron la aparición del mito son diversas y de tipo socio-político y cultural. Y para que comprendamos la potencia con que surgió y se difundió el mismo, debemos tener en cuenta algunas premisas

Una primera causa, y probablemente la más determinante, se halla en la alarma social que produjo la aparición de los movimientos feministas (1) cuyos inicios, en particular en Inglaterra, se remontan a los años cincuenta del siglo diecinueve. Ahora bien, las primeras campañas para la marcha hacia la emancipación, tuvieron lugar a partir de 1870, coincidiendo prácticamente con los años de la denominada “gran depresión”, lo que determinaría –de forma negativa para el movimiento– que se asociase crisis y emancipación femenina. Y no deja de ser coincidente que sea en Gran Bretaña, y por aquellas mismas fechas, donde se origine el mito que se analiza, que, en el arte, empieza a tomar forma en las figuras femeninas del pintor y poeta inglés, el prerrafaelita Dante Gabriel Rossetti.

(1) En estas pocas líneas sobre los movimientos de liberación de la mujer me limito a los países europeos y sólo a título de orientación.

Las peticiones de las mujeres y su lucha para conseguir sólo un pequeño margen de igualdad, alteró el espíritu de la puritana sociedad inglesa, que iba a asociar estas demandas y protestas con un tipo de fémica considerada por la gran mayoría, poco “honorable”. Una mujer “insana” que contravenía los estrictos códigos imperantes.

Una segunda causa surge como consecuencia de la acabada de señalar. Es decir, progresivamente se va originando una atmósfera de temor masculino ante esta *New Woman*, que es así como se designa a la mujer que reclama sus derechos y que, en ocasiones, está dispuesta a luchar por ellos impetuosa y apasionadamente. (Precisamente con este título y sobre este tema, el dramaturgo inglés Sydney Grundy escribía en 1894 un obra para la escena). Una “mujer nueva” que busca hacerse un espacio social en la vida pública y en el mundo del trabajo, y que como Nora, la protagonista del conocido drama de Ibsen (1879) sueña con abandonar su “casa de muñecas”, lo que hará al final con su famoso portazo. Con tanta fuerza irrumpió este personaje en la sociedad de la época, tan compartimentada en sus roles según el género, que incluso en la novela y en el teatro tuvo un gran protagonismo.

No sólo se luchaba por el derecho al voto, sino también por el acceso a la Universidad y al trabajo, y a medida que se fueron consiguiendo unos pequeños progresos en estos y otros ámbitos, la sociedad masculina reaccionó en el sentido de ver en la mujer a una amenazante rival que quería competir en los campos que siempre le habían estado reservados, desatándose lo que los medios denominaron la “guerra de sexos” cuya lucha, afirmaban, había iniciado esa procaz y subersiva *new woman*.

Un tercer aspecto deriva del brutal y feroz capitalismo de la revolución industrial y sus desplazamientos de mano de obra de las zonas rurales a las urbanas que crecieron desordenadamente. Entre otros graves problemas sociales que escapan del marco de este artículo, uno fue el de un rápido desarrollo de la prostitución femenina, cuyo número y extensión se reveló como un fenómeno, no sólo inquietante, sino desconocido hasta aquella fecha. (Su calificación de “ejército de ocupación” en algunos estudios y análisis, es bien reveladora al respecto). Esto provocó la aparición de graves enfermedades venéreas que se propagaron alarmantemente, causando serios estragos en la sociedad, de los que se responsabilizó a la prostituta, sin querer admitir que era ella precisamente la primera víctima. Y aquí cabe recordar que la fatal Lulú acaba sus días ejerciendo de ramera. Por otra parte, la propagación de la sífilis fue utilizada a manera de arma por la clase conservadora y puritana para ejercer una gran represión sobre una sociedad que, según proclamaban, estaba próxima a sucumbir bajo la delicuescencia y el vicio. “La enfermedad es una mujer”, sentenció el admirado poeta Maurice Rollinat.

Otro cuarto punto a señalar son las influencias que ejercieron las teorías de carácter profundamente misógino de conocidos pensadores y filósofos de gran ascendencia en la sociedad. Nos referimos a autores como Schopenhauer, Nordau, Weininger y, sobre todo, Nietzsche, con énfasis en la superioridad viril de su Superhombre; sin olvidar al nefasto C. Lombroso, quien en un ensayo supuestamente “científico” en colaboración con G. Ferrero, expuso la tesis de que la prostitución es la manifestación de la “estructura criminal latente en la mujer”. Lamentablemente para todas las mujeres de la época todos aquellos personajes trataron de dar autoridad socio-filosófica a las misóginas y sexofóbicas actitudes masculinas de aquel periodo.

Y por último, como colofón que nos permite aproximarnos a esta difusión del mito por toda la iconoesfera europea, y comprender aquellos sentimientos de rechazo y temor, y a la vez seducción del varón, hay que añadir la obra de muchos de los miembros de los movimientos esteticista y simbolista, quienes con la especial colaboración del decadente finisecular, participaron en el campo artístico, en el del gusto y la moda, en la construcción de un arquetipo de mujer a todas luces letal.

Padre espiritual del decadentismo, y provocador esteta, Baudelaire en su conocido poemario *Les fleurs du mal* (1857) aunque también evoca a la mujer inocente y pura, es en particular a

la perversa a quien están destinados sus versos, en los que la recrea como expresión de lo demoníaco. En realidad sus “*femmes damnées*” son la génesis en la poesía, de la mujer fatal. Como otros esnobes malditos, el poeta rendirá culto a lo sofisticado, al artificio y al maquillaje, por eso rechazará la belleza angelical, la común y corriente (“*La femme est naturelle, c’est-à-dire, abominable*”) y la reconstruirá según un arquetipo perverso que le seduce. Como a Guy de Maupassant, a Baudelaire le gusta frecuentar a las meretrices. Los poetas, los artistas, se encuentran y relacionan en los grandes boulevares parisinos con estas *mangeuses d’hommes*, donde, como ellas, se reconocen caídos y desclasados, siendo precisamente la sífilis la que exalta, la que afirma este encuentro que suscita la vida moderna baudelera. Tanto Maupassant como Baudelaire morirán de una enfermedad venérea. “*Le Débauche et la Mort sont deux aimables filles*” escribe éste significativamente. Es casi un presentimiento.

En esta concatenación de hechos que poco a poco van conformando el mito de la mujer letal, no podemos pasar por alto, lo que significó la aparición de la adúltera en obras literarias que iban a tener gran repercusión, tanto por su calidad como por el prestigio de sus autores. La esposa en principio fiel, casta y recatada, de la pequeña aristocracia o de la bienpensante clase burguesa, bajo el impulso voraz de una pasión que irrumpe en su vida y lo que es peor, en su cuerpo, cede su carne al placer desconocido, y retirando las armas de la honestidad y el decoro, que la protegían, transgrede todos los principios morales de la sociedad que la envuelve.

Los personajes de Emma Bovary, (Flaubert, 1857); Ana Karenina, (Tolstoi, 1877) y Effie Briest, (Fontane, 1895), entre otras, libran su batalla personal entre deseo y represión. Y vence el primero. Son mujeres subyugadas bajo culturas altamente patriarcales, y se rebelan. No son conscientes de su rebeldía, como lo es Lulú, pero Wedekind va más lejos, y utiliza su figura para ilustrar el inevitable choque entre instinto y civilización. Y para este instinto destructor, Lulú es la encarnación de la dominación del espíritu por el cuerpo, la tentadora que pone de relieve la naturaleza animal del hombre e impide su fusión con el ideal.

De los morales ya hemos hablado, pero ¿qué rasgos físicos debían acompañar a una *femme fatale* para responder al arquetipo del imaginario masculino?

En realidad la apariencia física de una mujer que corresponda a aquel ser “supuestamente fatal” ha variado muy poco, configurándose en el tiempo y en el espacio, con unos rasgos que todavía siguen vigentes. Más de lo que se entiende por una belleza clásica -por lo que connota, asimismo, de puro e incontaminado- la mujer ha de poseer una belleza ambigua e inquietante. Evidentemente tiene que ser atractiva y seductora, pero estas cualidades han de basarse sobre todo en la potencia turbia y sexual que emana de su persona. Ha de tener una ondulante y larga cabellera espesa y unos senos abundantes.

En el ámbito de la pintura, aparecerá poco a poco un *corpus* que asombra por su cantidad de imágenes de mujer fatal, encarnada muchas veces por legendarias figuras de la Antigüedad o del Antiguo Testamento. Serán Helena de Troya, Circe y Pandora. O Salomé, Judit y Dalila. Se recurrirá a ellas y a otras de la mitología y la historia para recordar al espectador que desde los orígenes, -sin olvidar, claro está a Eva- hubo una mujer causante del mal de la sociedad y de la perdición del varón. (Quizá sea oportuno recordar que, si bien en esta época de la segunda mitad del siglo ya había un considerable número de mujeres artistas, éstas nunca recurrieron a este tipo de iconografía).

Entre estos iconos de la “perversidad femenina”, se recuperó para el arte una figura que prácticamente no se había representado nunca. Nos referimos al personaje de Lilith, quien, según algunos textos hebreos, fue la primera compañera que Yavé dio a Adán, por lo que Eva sería su segunda esposa. Lilith, a diferencia de aquella, fue hecha del mismo material que el primer hombre, por consiguiente, sintiéndose su igual, nunca quiso renunciar a una serie de derechos, y polemizaba con él sobre el modo y forma de realizar la unión carnal, según relata la Enciclopedia Hebrea. Airada porque Adán quería que le obedeciera por la fuerza, un día lo abandonó. Huyó del Edén, hacia la región del aire

y a las súplicas de su esposo para que regresara, se unió la orden del mismo Dios, pero ella no hizo caso, ni al uno ni, lo que es más inconcebible, al Otro. Huyó y se unió a un demonio con el que engendró toda una serie de diablillos. Lilith fue la primera femme fatale. Rebelde, infiel y contestataria. Es lógico pues, que este mito se recogiera en aquellos años de la “guerra de sexos”.

En la historia de la pintura, que es una historia desde la perspectiva masculina, se ha pintado en ocasiones a Eva teniendo unas relaciones en extremo familiares con la serpiente del Pecado Original, pero estas relaciones nunca, o casi nunca, han representado las connivencias frecuentemente perversas de la imagen de Lilith con la serpiente. En un espléndido cuadro de John Collier (1892), aparece una rebelde esposa de Adán, de larga y cobriza cabellera cuyo cuerpo desnudo es abrazado en círculos envolventes por un enorme y brillante reptil, cuya cabeza apoyada en su hombro, es acariciada amorosamente por la mejilla de ella. En la época victoriana, la de la puritana y gazmoña sociedad inglesa, se realizaban muchas obras absolutamente inmorales bajo el hipócrita disfraz de representar a perversas diosas de la mitología. La doble moral de aquellos años, no sólo en Inglaterra, sino en otros países de Europa, incluida Francia, no deja de sorprender al estudioso. En este punto creo que es oportuno recordar unas palabras de un indignado Baudelaire.

Cuando el poeta fue censurado y condenado a pagar una multa por *Les fleurs du mal* (tuvo que editarlas en Bélgica) escribió; “Todos los imbéciles de la burguesía que pronuncian las palabras inmoralidad y moralidad, en el arte y demás tonterías, me recuerdan a Louise Villedieu, una puta de a cinco francos, que una vez me acompañó al Louvre, donde ella nunca había estado, y empezó a sonrojarse y a taparse la cara. Tirándome a cada momento de la manga, me preguntaba ante las estatuas y cuadros inmortales, como podían exhibirse públicamente semejantes indecencias”. La gran mayoría de aquellas “indecencias” eran imágenes de mujeres desnudas, muchas con todos los rasgos de la mujer fatal.

Aparecieron innumerables figuras de escatológicas Salomé, acariciando la cabeza sin vida del Bautista; sanguinarias Judits sonriendo vengativamente ante el cuerpo agonizante del confiado Holofernes; implacables Medeas... Personajes femeninos de la historia o la leyenda que ahora se reinterpretaban de manera distinta, siempre malévolas. Y misteriosas y bellas mujeres tentaculares, también atroces, en forma de esfinge, sirena, arpía... Y apareció la vampiresa. Incluso el noruego Edvard Munch, aunque con un lenguaje más moderno, recurrió a este tipo de imaginería. En su conocida obra *El vampiro*, un hombre con la cabeza baja, en actitud de sometimiento, es besado o succionado detrás del cuello, por una mujer que lo envuelve posesivamente con sus brazos y una larga cabellera rojiza. Munch, en esta y otras muchas obras, declaraba su miedo a la mujer, a su sexualidad devoradora, elemento subversivo y negativo para su creación artística, como puede leerse en sus escritos.

Hoy en día muchas de aquellas obras paradigmáticas de los complejos sentimientos duales de atracción y miedo del hombre hacia la mujer de la época, nos pueden parecer algo grotescas, algunas, incluso irrisorias y extravagantes, pero son sugestivas e interesantes en cuanto nos iluminan sobre la aparición del mito de la *femme fatale* originado por los cambios sociales y artísticos expuestos más atrás.

Erika Bornay.
Profesora de Historia del Arte de la Universidad de
Barcelona y escritora.

15 Julio 2009